

A TRISTURINHA VIROU SOFRÊNCIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA SERTANEJA EM BUSCA DE LEGITIMAÇÃO

Paula Beatriz Coelho Domingos Faria*
Pedro Bustamante Teixeira**

RESUMO: O artigo faz uma análise da busca pela legitimação da música sertaneja, em suas diferentes nuances, como representante da cultura brasileira a partir das quatro principais razões apontadas por Alonso (2013) como critérios para a rejeição deste gênero musical pela intelectualidade. São elas: a valorização de uma suposta pureza da cultura interiorana, a associação do sertanejo à indústria cultural, o repúdio da classe média ao tom melodramático das canções e a visão dos migrantes interioranos como alienados e sem consciência política.

Palavras-chave: Música sertaneja. Cultura brasileira. Música popular. Crítica musical. Legitimação.

Introdução

Para falar sobre a inserção da música sertaneja no universo cultural brasileiro, é necessário considerar dois aspectos: as divisões internas do gênero e suas aproximações e distanciamentos em relação às temáticas rurais e urbanas, já que a própria denominação “sertanejo” pressupõe características ligadas às culturas interioranas. No que diz respeito às divisões internas do gênero, é perceptível que, como qualquer outro estilo musical, ele vem passando por diversas transformações ao longo das décadas, sobretudo quando se pensa na aproximação com os temas e sonoridades urbanos e em sua aliança com a indústria cultural. É essa contextualização que leva às classificações como “sertanejo de raiz”, “música caipira”, “sertanejo moderno”, “sertanejo romântico” e “sertanejo universitário”.

Na verdade, ainda que o subgênero agora chamado de sertanejo de raiz não receba os maiores investimentos dos representantes do estilo e da mídia há algum tempo, ele sempre retorna como que para legitimar as diferentes vertentes da música sertaneja como gênero essencialmente brasileiro. Ou seja, não se pode classificar essa música associada a um passado rural como morta ou ultrapassada, já que algumas de suas características retornam com maior ou menor frequência nas músicas produzidas na atualidade.

Do mesmo modo, mesmo que a maior parte das canções do gênero sertanejo que movimentam o mercado de shows e obtém bons resultados nas rádios e no *streaming* atualmente sejam classificadas como “sertanejo universitário”, algumas delas se aproximam muito do chamado sertanejo moderno ou romântico, que teve seu início a partir da década de 1970 e seu auge nos anos 1990. Portanto, trata-se de um gênero musical composto por diferentes sonoridades e temas que se entrecruzam, embora, em diferentes momentos de sua recente história, determinadas características sejam mais evidentes em detrimento de outras.

Essa variação de características, principalmente aquelas que culminam em supostas contradições do estilo - como a aproximação com a música pop urbana - tem sido há algumas décadas a razão para a associação pela elite intelectual de adjetivos negativos à música sertaneja. Isso nos leva ao segundo aspecto que precisa ser considerado quando o assunto são os estudos sobre o gênero sertanejo: suas aproximações e distanciamentos estéticos e

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestra em Comunicação e Sociedade e Especialista em TV, Cinema e Mídias Digitais pela mesma universidade. E-mail: paulabdfaria@gmail.com

** Professor de Língua e Literatura Italianas no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras e Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Possui graduação em Língua Italiana e respectivas literaturas e em Língua Portuguesa e respectivas literaturas pela UFJF. Possui Especialização, Mestrado e Doutorado em Letras: Estudos Literários pela UFJF. E-mail: pedro.teixeira@ufjf.br

temáticos com o mundo rural e com o urbano, que englobam, por um lado, a ideia da busca por uma pureza da cultura interiorana como representante da brasilidade e, por outro, a vinculação da vertente mais antiga e rústica da música caipira a adjetivos como atrasado, ignorante e inculto. Nesse sentido, cabe levantar a possibilidade de negação do sertanejo como gênero musical popular brasileiro do ponto de vista da intelectualidade tanto quando ele está mais próximo de suas raízes quanto quando busca se modernizar e acompanhar as tendências ligadas à indústria cultural.

Podemos fazer um paralelo do que ocorre com a música sertaneja com a visão defendida por Mário de Andrade (2020), no “Ensaio Sobre Música Brasileira”, publicado pela primeira vez na década de 1920, quando a indústria cultural ainda começava sua jornada no Brasil. O musicólogo chamava a música popular, que deveria se aliar à erudita, de “populário” e a associava a música comercial ao adjetivo “popularesco”, que seria banal e sem valor artístico. Esse tipo de posicionamento persiste na atualidade, como veremos. Neste contexto, torna-se visível em algumas letras de canções do gênero sertanejo e também no posicionamento de seus representantes uma busca por legitimação, por autoafirmação como parte da cultura nacional. Vamos analisar essa busca por aceitação ao longo deste artigo.

Rejeição e busca por legitimação

A música sertaneja - incluindo o sertanejo conhecido como romântico ou moderno, que alcançou grande sucesso entre as décadas de 1970 e 1990, e a atual vertente do sertanejo universitário - ao mesmo tempo em que alcança êxito comercial enfrenta as críticas negativas das elites intelectuais brasileiras. Segundo o historiador Gustavo Alonso (2013), há quatro razões para isso: a busca dos intelectuais pela valorização de uma suposta pureza da cultura interiorana, a associação do sertanejo à indústria cultural considerada manipuladora das massas, o repúdio da classe média ao tom melodramático visto como característica essencial do gênero e a visão dos migrantes interioranos como alienados e sem consciência política, o que os tornaria suscetíveis à manipulação de líderes populistas.

Os quatro aspectos apontados pelo historiador se entrecruzam para justificar a rejeição ao gênero por parte da intelectualidade, sobretudo quando se pensa na ideia do abandono de uma cultura local para transformar o que antes eram manifestações culturais “puras” e bucólicas em um produto de consumo para as massas, utilizando, para a obtenção do sucesso comercial, o apoio incondicional a quem estiver no poder, sem um interesse em formar uma consciência social ou política. De fato, são diversos os exemplos de apoio dos representantes do gênero sertanejo a governos populistas e/ou de extrema direita. Isso ocorreu mais notavelmente no governo de Fernando Collor de Mello, no início da década de 1990, mas também durante a ditadura militar, o Estado Novo e mais recentemente, quando Jair Bolsonaro chegou à presidência.

Os tópicos seguintes serão dedicados aos quatro aspectos levantados por Alonso a respeito da rejeição intelectual à música sertaneja. Antes disso, porém, cabe destacar a busca por legitimação e aceitação notada no próprio posicionamento dos representantes da música sertaneja. Essa busca decorre, em um aspecto mais amplo, do contexto histórico do êxodo rural que levou muitos migrantes interioranos à necessidade de inserção nas comunidades citadinas passando por um processo de hibridização cultural. Além disso, de um ponto de vista mais específico, o posicionamento crítico da elite intelectual em relação às mudanças pelas quais o gênero sertanejo passou e continua passando também é uma questão fundamental nesse aspecto. Segundo Alonso (2013), de forma consciente ou não, e incluindo posições políticas tanto à esquerda quanto à direita, o repúdio à música sertaneja serviu e serve para reafirmar os parâmetros culturais elitistas a partir da desqualificação do gosto popular, sem uma busca pela compreensão de sua linguagem e representatividade.

Essa inquietação está presente em diversas letras de canções sertanejas que foram gravadas a partir da década de 1990, como “Boboca e Bobão” - composta por Leci Strada e Sérgio Sá e gravada pela dupla Cezar e Paulinho no álbum de 1992 - e “Agora Aguenta Nós” - composta por Zezé di Camargo, Nil Bernardes e Antônio Luiz e gravada no álbum de Zezé di Camargo e Luciano lançado em 2005, com a participação de mais quatro duplas e três cantores solo (Bruno e Marrone, Chitãozinho e Xororó, Christian e Ralf, Cleiton e Camargo, Daniel, Leonardo e Sérgio Reis).

Na música gravada por Cezar e Paulinho, há referências ao desprezo da intelectualidade pela música sertaneja, seja em sua vertente “raiz”, seja na versão “moderna” representada pela dupla, o que fica claro no refrão, que explicita a insatisfação com a imagem depreciativa associada aos sertanejos tanto quando eles se dedicam às temáticas essencialmente interioranas - “Cantando a terra, o gado, a plantação / eram chamados de boboca e de bobão” - quanto quando adotam a vertente romântica - “Modas que cantam os dramas do coração / São simples coisas de boboca e de bobão”.

E o tom de protesto continua: “Tempos atrás quem vivia no sertão / Por mais que fosse capaz de fazer verso e canção / Não era ouvido nas cidades, capitais / Não conseguia jamais / Mostrar que tinha valor / Porque as pessoas que diziam ter cultura / Não percebiam a doçura / Da toada tão singela / E que o caipira vivendo na natureza / Percebe mais sua beleza / Do que lendo sobre ela”. Evidencia-se o embate com a elite intelectual, referenciada como “pessoas que diziam ter cultura”, quando a letra aponta a crítica acadêmica ao posicionamento dos caipiras que se deixaram influenciar pela modernidade. Eles, os interioranos, alienados ou não, segundo a letra da canção seriam os detentores da legitimidade para compreender e abordar os temas concernentes ao seu universo.

Na segunda parte da música, há uma exaltação de uma suposta vitória das duplas sertanejas sobre quem as criticava. Essa vitória está associada à obtenção do sucesso comercial: “Mas com o tempo, com muita luta e garganta / Alguns assim como planta / Cresceram tronco e raiz / Se espalharam, se encheram de grana e glória / Fizeram fama e história / Até fora do país”. A canção segue em um tom de revanchismo e termina destacando a aquisição de “fazendas que a gente nem vê a lonjura do chão”, além de “carros importados, barco de luxo e até avião”. Ou seja, a lógica da ostentação, que hoje surge como característica do sertanejo universitário e de outros gêneros da música popular, já existia há trinta anos e era utilizada como argumento para contestar os críticos da música sertaneja.

Já em “Agora Aguenta Nós”, destacam-se argumentos diferentes: o da popularidade da música sertaneja, o da sua representatividade de uma cultura nacional e o da competência profissional evidenciada pelo alcance das notas agudas: “O sertanejo é a cara do Brasil / Verde, amarelo, branco, azul anil / Pra quem na vida o destino é cantar / O nosso som está em todo lugar / Quanta pedreira a gente enfrentou / Até que um dia Deus abençoou / A gente ganha o jogo na garganta / E o povo canta quando a gente canta”.

Logo nos primeiros versos, é notável a associação de um sentimento nacionalista ao gênero sertanejo. Assim como ocorre em “Boboca e Bobão”, a popularidade e o apoio de um grande público também são argumentos destacados em defesa do sertanejo. Além disso, destaca-se o posicionamento combativo quando a letra menciona a garganta como instrumento utilizado para ganhar um jogo. Ou seja, a música sertaneja assume uma posição de ter que provar ou mostrar seu valor, situação que dificilmente seria atribuída a estilos mais elitistas como a chamada MPB e o próprio samba, que já passou por um longo processo de legitimação, mas hoje goza de uma posição relativamente estável como gênero musical que melhor representa a cultura nacional.

“Agora aguenta nós” foi gravada no disco de Zezé di Camargo e Luciano com a participação de outros representantes de grande sucesso comercial da vertente modernizada da música sertaneja. Cada cantor ou dupla canta uma das frases da canção e todos se unem no

refrão “Já que deixaram nós soltar a voz / Agora aguenta nós / Agora aguenta nós”. Vale destacar a menção ao fato de alguém ter deixado que estes artistas se expressassem. Cabe questionar: quem deu essa permissão? A elite intelectual? Ou a elite econômica? Nota-se uma posição de subserviência ou inferioridade que marca a relação dos sertanejos com quem detém o poder, além da busca constante por uma afirmação de identidade e representatividade. Além disso, a grafia incorreta do pronome “nós” tenta remeter a um passado em que, propositalmente ou não, a fuga da língua padrão era uma forma de expressão da cultura caipira.

Nas duas canções mencionadas aqui, cujas gravações foram feitas com um intervalo de mais de dez anos, o sucesso junto a um público fiel é motivo de orgulho e argumento de legitimação do gênero. Esse sucesso é constantemente atribuído à vinculação à indústria cultural de uma forma depreciativa, como se o mesmo não ocorresse com outros gêneros musicais que contam com artistas reconhecidos nacionalmente, como o samba e a bossa nova, muito mais associados a uma cultura nacional genuína. No caso da música sertaneja, porém, a ideia de associação à indústria é elevada à máxima potência, por conta do afastamento gritante dos temas rurais nas letras e na estética de muitas canções que foram sucessos a partir da década de 1980.

Ou seja, há uma busca por legitimação, mas os argumentos utilizados como fatores legitimadores do gênero são justamente aqueles apontados pela intelectualidade como determinantes para que a música sertaneja seja desvalorizada. Para começar, se a música sertaneja tenta se legitimar com o argumento de que o Brasil é interiorano e essa cultura que está longe dos litorais também merece ganhar destaque nacionalmente, há o contra-argumento do afastamento dos temas interioranos e da aliança com a indústria cultural. Se o argumento de legitimação é o sucesso junto ao público e o retorno financeiro, mais uma vez a indústria cultural é colocada em evidência como manipuladora das preferências das massas e promotora de uma cultura alienante, que também tem a ver com o posicionamento político dos sertanejos. Se o argumento é o talento desses cantores, que comumente alcançam uma boa afinação e notas altíssimas, a lógica melodramática e a “sofrendia” também não agradam a crítica intelectualizada.

As quatro razões apontadas por Alonso (2013) para a dificuldade de aceitação da música sertaneja no meio intelectual serão analisadas em seguida.

A ideia de pureza associada à cultura interiorana

A respeito dos primórdios da música sertaneja e sua aproximação com os ritmos urbanos, Vianna (1995) cita a trajetória de Catulo da Paixão Cearense como exemplo de mediação cultural entre diferentes mundos artísticos. O compositor de “Luar do Sertão” desenvolveu sua carreira no Rio de Janeiro em uma época em que havia uma forte separação entre cultura das elites e cultura popular. Como representante desta última, Catulo, após a morte do pai, ao mesmo tempo em que atuava como estivador no porto do Rio de Janeiro, começou a cantar suas modinhas em residências abastadas. Após uma aproximação com o conselheiro Gaspar da Silveira Martins, ele conquistou mais admiradores da elite, aproveitando a “moda da regionalização” e o interesse pelas coisas nortistas e sertanejas, que dava destaque ao folclore e ao que era considerado exótico.

Ainda que tenha nascido no Maranhão e passado a infância no interior do Ceará, Catulo não era, a princípio, conhecido como um artista regionalista ou sertanejo, e sim como um mestre das modinhas. Porém, com o lançamento de canções como “Cabocla di Caxangá” - em parceria com o violonista João Pernambuco - aliado ao sucesso de suas apresentações nos salões das elites cariocas, ele recebeu elogios por representar a regionalidade brasileira. Assim, a partir da segunda década do século XX, era notável um ecletismo que incluía os

ritmos sertanejos e também novidades do pop norte-americano. “O interesse pelo nacional andava de mãos dadas com o interesse pelos últimos modismos internacionais. E produtos musicais da mistura dos dois interesses não eram exatamente novidade no Brasil” (VIANNA, 1995, p. 49).

Essa realidade é anterior às primeiras gravações de músicas interpretadas pelas duplas caipiras. O pesquisador Cornélio Pires iniciou suas gravações de fragmentos dos cantos interioranos no fim da década de 1920. Ele foi o responsável pela abertura da indústria fonográfica para duplas como Mariano e Caçula e Jararaca e Ratinho. A primeira dupla fazia juz à ideia do sertanejo como trabalhador do campo e adepto de uma vida simples ligada à natureza. Eles trabalhavam na roça até conhecerem Cornélio Pires.

Já Jararaca e Ratinho, mesmo formando uma dupla caipira e humorística bastante ligada aos temas interioranos, tinham uma vivência um pouco diferente. Jararaca era filho do poeta e professor Ernesto Alves Rodrigues. Ele começou a tocar viola ainda na infância e teve sua música influenciada sobretudo pela convivência com os boiadeiros de Minas Gerais. Já Ratinho tocava trompete e saxofone e dava aulas em uma escola de aprendizes. Os dois se conheceram no Bloco dos Boêmios, grupo que depois ficou conhecido como Turunas Pernambucanos.

O que se evidencia com esses exemplos é que, dentro de uma mesma época e de uma denominação, nos primórdios da música sertaneja, ela já não era “pura” no sentido de ser produzida por “legítimos” representantes da cultura caipira. Temos exemplos de duplas que saíram direto do trabalho braçal na roça para as gravações das músicas presentes no cotidiano da vida caipira, mas também de duplas que tiveram outras formações artísticas não essencialmente ligadas à temática interiorana. Em muitos casos, o gênero sertanejo, ainda em seus primórdios, foi adotado por artistas que já trabalhavam com outros estilos, de modo que torna-se extremamente inviável a tentativa de separar quem seriam os representantes de uma música sertaneja autêntica dos demais adeptos de um inevitável processo de hibridização.

Wisnik fala de um cordão sanitário defensivo criado pela plataforma ideológica do nacionalismo musical para separar a boa música, composta pela união entre o folclore e a música erudita, da música má, composta pela música urbana comercial e a música erudita europeizante. Segundo o autor, a intelectualidade nacionalista foi responsável por uma visão platônica sobre o popular, caracterizando-o como distanciado da indústria cultural, havendo, assim, uma necessidade de retomada desse distanciamento para mitigar os efeitos da cultura de massa. “Acontece que esse retorno nunca pode se dar, essa regressão à origem não encontra o intervalo para se impor, arrastada na esteira do processo tecnológico-econômico onde rola o caos heteronímico do mercado” (WISNIK, 2004, 148).

Em outras palavras, podemos afirmar que a ideia de retomada da música outrora chamada de caipira em sua forma original e autêntica é uma utopia. Assim como o samba, símbolo da brasilidade, é produto de muitos processos de hibridização, a ausência de uma pureza ou autenticidade na música sertaneja não é o melhor argumento para a sua desqualificação, ainda que a associação à indústria cultural possa esvaziá-la, pelo menos em parte, de seu viés interiorano, bucólico ou singelo. Falaremos sobre este assunto em seguida.

A associação da música sertaneja à indústria cultural

Mesmo que se possa questionar se a música sertaneja ou caipira foi, em algum momento de sua história, realmente autêntica ou pura, é inegável que ela passou de uma caracterização muito mais interiorana para outra ligada à modernidade urbana. Sobre as mudanças técnicas, instrumentais, sonoras e narrativas que acabaram levando a uma separação entre “música caipira” e “música sertaneja”, Caldas (2004) destaca o disco “Os Híppies do Mundo Sertanejo”, da dupla Léo Canhoto e Robertinho, lançado em 1969. Nas

canções do álbum eram perceptíveis, por exemplo, a troca da viola portuguesa pela guitarra elétrica e uma aproximação com a música pop em detrimento das origens caipiras.

Além disso, as apresentações ganharam um caráter cênico que muito se destacou em relação ao período pré-1969, em que as duplas se limitavam a cantar e tocar seus instrumentos de forma totalmente contida. A mudança ocorreu, segundo Caldas (2004), em razão da influência da *country music* norte-americana e dos filmes italianos de *bang-bang*. Daí o caráter mais performático presente nos *shows*.

Mas para além da influência da música e do cinema internacionais, as próprias temáticas das canções já não eram as mesmas. Não podemos dizer que a infelicidade decorrente da rotina pesada de trabalho ou da mecanização da agricultura foi substituída inteiramente por temáticas mais urbanas e politizadas porque esses assuntos podem ser encontrados em todas as vertentes da música sertaneja. Do mesmo modo, a temática do sofrimento melodramático pelo relacionamento amoroso malsucedido, sempre associada ao sertanejo dito moderno, já estava presente nas canções da música caipira ou sertaneja de raiz.

O que ocorreu a partir do início da década de 1970 foi a ascensão e, em alguns casos, a priorização de temáticas como o desemprego, a violência urbana, a prostituição e a mendicância. Notabiliza-se, assim, a transformação estética de que fala Caldas (2004), que ocorreu de forma espontânea e inconsciente, claro, sendo fruto da vontade de se inserir no mercado pop, fazer sucesso e consolidar a carreira a partir da sustentação dada pelas estratégias de marketing e publicidade.

Em 2004, Waldenyr Caldas já destacava que as novas duplas sertanejas, que surgiram a partir da década de 1970, assumiram uma identidade semelhante à dos ídolos da música pop, mostrando-se totalmente familiarizadas com a vida urbana e deixando de lado o sotaque interiorano e os erros gramaticais, outrora tão presentes nas letras das canções.

Toda essa transformação que atualmente também inclui o novo subgênero chamado de sertanejo universitário pode não corresponder a um aprimoramento estético, o que torna-se mais um motivo para que os críticos e intelectuais desprezem o gênero. Antes por ser rústico, simples, triste e até superficial. Depois por abandonar suas origens e buscar uma formatação estética mais universal. Agora por misturar as duas vertentes e trazer novos elementos que cada vez mais dificultam a definição de suas raízes e de suas influências. Definitivamente, a música sertaneja nunca foi levada a sério como gostariam alguns de seus representantes.

De acordo com a pesquisa desenvolvida por Alonso (2015), já na década de 1950, a intelectualidade brasileira considerava as duplas sertanejas como “falsos” camponeses. Décadas mais tarde, a crítica utilizava adjetivos como “banal”, “comercial”, “imperialista” e “alienante” para caracterizá-las. Para os críticos, o gênero musical afastava tanto os camponeses que migraram para grandes centros quanto os proletários urbanos da formação de uma consciência de classe. Com esses argumentos, na década de 1970, a música sertaneja já era considerada uma falsa música do campo, rotulação que não sofreu grandes alterações até a atualidade, a não ser por poucas exceções, que se baseiam na aproximação entre determinados artistas considerados sertanejos com a estética mais associada à MPB - como Renato Teixeira e Almir Sater - e no respaldo ou defesa do gênero por alguns representantes da intelectualidade e da própria MPB - como Caetano Veloso.

A pesquisa história de Alonso (2013), revela que as ideias negativas em relação à música sertaneja associada à indústria cultural foram concebidas no ambiente acadêmico e compartilhadas pelas classes médias e altas, pelos intelectuais e por parte da própria mídia a partir da década de 1970, partindo do princípio da defesa de uma “autenticidade” camponesa. Porém, ainda que artistas partidários da cultura interiorana como Inezita Barroso e Rolando Boldrin defendessem com afinco a ideia de resgate de uma pureza interiorana, isso não ocorreu com os setores populares quando, na década de 1950, alguns projetos artísticos buscaram resgatar essa suposta autenticidade. Segundo Alonso, o povo ia na direção contrária

à esperada pela intelectualidade. “Para espanto destes intelectuais, ao invés de querer “preservar” sua identidade, setores populares preferiam misturar os sons do campo, desejavam o fim do “caipira” como alegoria do atraso, e consumiam a positividade da modernidade ao invés de sacralizar o passado” (ALONSO, 2013, p. 124). Essa preferência não foi aceita pelos acadêmicos, que consideravam-se detentores do poder de definir os melhores caminhos a serem tomados pelas camadas populares e continuaram culpando a indústria cultural pela perda da essência da música rural a partir de uma lógica frankfurtiana.

A grande questão é: se a cultura interiorana já não é mais a mesma em um mundo em que, além da industrialização, a forte presença da tecnologia possibilita hibridizações inimagináveis há algumas décadas, o que teria ocorrido se os setores populares tivessem aderido aos movimentos artísticos de resgate da autenticidade interiorana citados por Alonso? A cultura caipira seria realmente resgatada ou agenciada pelos modos de pensar da intelectualidade?

O tom melodramático das canções sertanejas

A conexão da música sertaneja à tristeza ou ao sofrimento não é um fenômeno que surgiu a partir de sua modernização ou a partir do sucesso das letras que falam sobre relacionamentos malsucedidos. A “sofrência” já estava presente na música interiorana antes mesmo de sua associação à indústria fonográfica. Em seu “Ensaio Sobre Música Brasileira”, publicado pela primeira vez na década de 1920 (época em que Cornélio Pires ainda não tinha providenciado as primeiras gravações com duplas interioranas), Mário de Andrade já mencionava uma “tristurinha paciente” ligada à zona caipira (ANDRADE, 2020, p. 72).

Por outro lado, mesmo que o sertanejo universitário tenha surgido como “música de balada” e com uma proposta de alegria e animação, títulos como o de “rainha da sofrência” dado à cantora Marília Mendonça, mostram que a tristeza ou o sofrimento é uma característica arraigada ao gênero em suas diferentes fases e vertentes. Talvez até se possa dizer que o tom melodramático seja mais característico da música sertaneja do que a temática e a estética interioranas, já que essas últimas sempre retornam como atributos de legitimação, mas não são tão constantes.

Por outro lado, o tom melancólico, ao contrário dos temas interioranos, não é uma exclusividade da música sertaneja, fazendo-se presente em diversos outros estilos musicais, seja em maior ou menor grau. Podemos compreendê-lo a partir do conceito de passionalização proposto por Tatit (2012), que corresponde ao investimento na continuidade melódica e no prolongamento das vogais, com a mobilização do percurso da canção para o /ser/, enquanto o processo que ele chama de tematização é voltado para o /fazer/, com a subdivisão de valores rítmicos e marcação de acentos. Segundo o autor, a passionalização direciona a atenção para o nível psíquico e sugere ao ouvinte uma vivência introspectiva. “Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo” (TATIT, 2012, p. 23).

Para Tatit, a passionalização é um “reduo emotivo de intersubjetividade” que está presente em diferentes épocas e gêneros musicais sem que se possa compreender se ela demonstra a maturidade de um estilo ou compositor ou se tem a ver com o declínio da vitalidade do gênero. Ele exemplifica essa dubiedade falando sobre o samba (firmado a partir do ritmo) e o samba-canção (imposto com base na melodia) e sobre a Bossa Nova, que se consagrou como batida para depois se dedicar a canções românticas com maior destaque harmônico. O autor também cita Roberto Carlos e os Beatles, que ganharam destaque com o iê-iê-iê, para depois se dedicarem ao romantismo.

Sendo assim, o processo de passionalização está presente na música nacional e internacional de maneira bastante abrangente e de forma mais visível e constante na música sertaneja, considerando também as narrativas presentes nas letras das canções. Segundo Alonso (2013), o melodrama já estava presente nas canções caipiras e não apenas nos relatos do trabalho pesado no campo ou do sofrimento de profissionais como o boiadeiro e o agricultor, que enfrentavam dificuldades para se adaptar à modernização rural. Já nos primórdios da música caipira, os relacionamentos amorosos malsucedidos eram abordados em canções como “Cabocla Tereza” (que relata um feminicídio e foi composta por João Pacífico em 1940) e “João de Barro” (composta da década de 1950 por Teddy Vieira).

Todavia, o melodrama é mais associado ao sertanejo moderno que surgiu a partir dos anos 1970 por conta de sua aproximação com a indústria cultural que, segundo o posicionamento crítico, se aproveitaria das temáticas amorosas para alienar as massas. Em outras palavras, a consciência social e de classe ficaria de lado enquanto os trabalhadores rurais e os migrantes estivessem envolvidos com questões de cunho privado, como os relacionamentos conturbados. O que ocorre, porém, é que o melodrama já estava presente na cultura popular nacional e foi levado ao extremo pelos sertanejos modernos com a finalidade de afirmar uma identidade de classe associada ao excesso. Daí a ideia de “sofrência” e a sintonia das duplas sertanejas com o seu público, que é destacada pelos representantes do gênero até os dias atuais.

Colocando a hipótese do caráter alienante do melodrama em evidência, é possível encontrar fundamento na crítica ao gênero. Porém, é notável a presença do tom melancólico também em outros gêneros musicais, ainda que nem sempre de forma tão exacerbada. Por isso, cabe a relativização da desqualificação do gênero a partir desta característica, já que este tipo de posicionamento também tem a ver com as preferências estéticas de quem analisa as canções.

O posicionamento político dos sertanejos

No início da década de 1990, duplas sertanejas de grande sucesso no país como Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo apoiavam o então presidente Fernando Collor de Mello, assim como mais recentemente Jair Bolsonaro contou com o apoio não só dos sertanejos universitários, mas também dos veteranos, como Sérgio Reis e Zezé di Camargo. É inevitável a comparação desses dois momentos históricos no que diz respeito ao sertanejo: na década de 1990, o sertanejo considerado moderno, que levou a veia melodramática ao extremo, estava em seu auge, assim como ocorre com o sertanejo universitário nos tempos atuais. Se há trinta anos os meios de comunicação de massa eram o veículo da manifestação do apoio incondicional dos artistas interioranos ao então presidente, hoje as redes sociais são o palco de um posicionamento muito semelhante, com a diferença da possibilidade de interação direta com o público, o que possibilita a criação de discussões muito mais intensas.

Se retrocedermos mais algumas décadas, não será difícil encontrar exemplares de canções sertanejas/caipiras com temáticas de exaltação, por exemplo, do Estado Novo e da ditadura militar. Mas não são apenas os governos de direita a receberem o apoio dos representantes dessa vertente da música popular. O ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores, maior representante da esquerda brasileira nas últimas décadas, também contou com o apoio de algumas duplas, tendo, inclusive, uma canção de Zezé di Camargo, “Meu País”, vinculada à sua campanha eleitoral em 2002. Tudo isso indica que há uma inegável tendência de apoio a quem está no poder, o que revela uma busca constante por aceitação e reconhecimento.

Por outro lado, segundo Waldenyr Caldas (2004), não é totalmente verdadeira a ideia de um apoio incondicional dos representantes da música sertaneja a governos autoritários. O

pesquisador lembra que, já no Estado Novo, havia manifestações contrárias aos desmandos de Vargas em letras de canções sertanejas, como as interpretadas pela dupla Alvarenga e Ranchinho. Porém, os mesmos artistas, antes contestadores, caíram nas graças do presidente e passaram a se apresentar no Palácio do Catete. Então, o mesmo repertório que chegou a levar a dupla à prisão por conta do tom crítico, passou a ter efeito contrário.

Mais tarde, na década de 1970, algumas duplas sertanejas, agora bem mais inseridas na lógica da indústria cultural, também levaram os temas políticos às letras de suas músicas. Nesse contexto, conforme recorda Caldas (2004), era possível encontrar tanto letras elogiosas às políticas dos militares quanto canções de contestação, embora o discurso ufanista tenha predominado.

O autor explica que os representantes da música sertaneja foram classificados em dois grupos durante o governo militar: “alienados” e “engajados”, da mesma forma que ocorreu com os artistas da MPB. A diferença primordial para que as duplas sertanejas fossem classificadas como ufanistas e favoráveis aos militares é o desconhecimento e a falta de interesse das camadas letradas do país sobre este tipo de canção. Caldas afirma que pesquisadores e intelectuais não se interessavam por temas consagrados pelas camadas mais baixas da sociedade, considerando-os inexpressivos no que diz respeito a valores e conformações estéticas. “Ela [música sertaneja] não teve, naquela época (e atualmente também), um discurso somente alienado. Teve também seu segmento bastante politizado, principalmente se considerarmos o rigor da repressão desencadeada pelo Estado” (CALDAS, 2004, p. 61-62).

O autor destaca um paralelo temático entre as canções “Levanta Patrão” - escrita por Lourival dos Santos e Tião Carreiro e interpretada pela dupla Tião Carreiro e Pardinho - e “A Construção”, escrita e gravada por Chico Buarque. Além de contemporâneas (década de 1970), as duas músicas buscam denunciar a falta de segurança do trabalhador braçal, embora não caiba fazer uma comparação estética entre elas. O que Caldas busca destacar é que, com sua singeleza e sem nenhuma pretensão artística, os compositores sertanejos, assim como os da chamada música popular brasileira, demonstravam indignação com questões sociopolíticas.

Além do fato de haver uma divisão de posicionamento político entre as duplas sertanejas, é interessante destacar que esse posicionamento estava presente não só nas opiniões afirmadas publicamente, mas também nas próprias letras das canções, tanto na época do Estado Novo quanto durante a ditadura militar. Ou seja, desde os seus primórdios, a canção sertaneja abordava também os temas políticos, embora priorizasse temáticas como as desventuras amorosas, as festas interioranas e a relação com a natureza.

Na atualidade, o que se vê, em termos políticos, no comportamento dos artistas sertanejos, é uma divisão entre os que apoiaram o governo de direita e os que preferiram não se manifestar. Mais uma vez, levanta-se a hipótese de que, para não frustrar seu público e não se indispor com possíveis contratantes de shows, muitas duplas e cantores solo se isentam de um posicionamento político.

O gênero sertanejo é responsável por grandes transações financeiras e suas apresentações muitas vezes são contratadas por prefeituras, com a utilização de recursos públicos. Essa questão foi motivo de uma polêmica recente, desencadeada a partir da crítica feita à Lei Rouanet por Zé Neto - cantor que forma a dupla sertaneja com Cristiano - quando ele se vangloriou do próprio sucesso dizendo que sua remuneração é paga pelo povo e citou, em tom depreciativo, uma tatuagem íntima da cantora Anitta. A partir desta afirmação, feita em 12 de maio de 2022 em uma apresentação no estado do Mato Grosso e amplamente comentada nas redes sociais, desencadeou-se a discussão sobre a utilização de verbas públicas para custear shows sertanejos, o que levou à abertura de investigações e ao cancelamento de apresentações, como a de Gustavo Lima, que receberia R\$ 1,2 milhão por um show na cidade de Conceição do Mato Dentro, no interior de Minas Gerais.

Nesta situação, destacam-se, no posicionamento do cantor Zé Neto, algumas características associadas ao comportamento conservador dos sertanejos. A primeira delas é o conservadorismo, já que o cantor busca desqualificar o sucesso de Anitta por conta de sua tatuagem. Há também o caráter alienante traduzido pela visão ingênua e/ou desinformada de que os recursos da Lei Rouanet representam uma redução da arrecadação de impostos, o que seria desmoralizante para os artistas que os utilizam. O mesmo não ocorreria, então, com os recursos das prefeituras interioranas investidos em grandes shows sertanejos realizados sem licitação? O argumento do artista de que seu cachê é pago pela população não se sustentou e ainda levou a discussões sobre um possível superfaturamento das apresentações sertanejas, o que desfavoreceu o gênero como um todo, tanto moral quanto economicamente.

Cabe dizer também que, ao criticar a Lei Rouanet, que favoreceu muitos artistas em governos anteriores ao de Jair Bolsonaro, Zé Neto se coloca numa situação de concordância com o ex-presidente do país. Isso se sobressai ainda mais no estabelecimento de um embate com Anitta, apoiadora declarada de Luiz Inácio Lula da Silva e opositora ferrenha de Bolsonaro. Enfim, a fala de Zé Neto durante a apresentação em maio de 2022 levou justamente a uma situação que os sertanejos tentam evitar: a rejeição, o cancelamento de shows e o questionamento da legitimidade de seu sucesso.

Mesmo que no momento atual o sertanejo universitário pretenda trazer uma proposta inovadora de ascensão das mulheres como representantes do gênero e com o posicionamento como música ouvida na balada pelos estudantes universitários, é seu aspecto tradicionalista e conservador que justifica o apoio a Jair Bolsonaro, além, é claro da proximidade do ex-presidente com representantes do agronegócio, o que pode ser exemplificado no texto publicado no Instagram pelo cantor Cristiano - da dupla com Zé Neto - em 31 de agosto de 2022. Na publicação, entre outras coisas, ele faz uma citação bíblica e afirma: “Não vou desertar, não vou negar meu Cristo, Não vou ser conivente com aborto, com tudo que vai contra o minha fé e crenças, não vou aceitar perseguirem nossa fé”. Além disso, ele também defende o agronegócio: “Vou defender a nossa bandeira, nossa classe do agro. Não adianta vir com discurso de que sou rico, lembre-se antes de chegar até aqui, batalhei, muito, com suor, esforço e muitos sacrifícios!”. O texto é a legenda para uma foto em que o cantor aparece em cima de um palco, envolvido por uma Bandeira Nacional. Além do conservadorismo, destaca-se o discurso da meritocracia.

Em seu texto sobre a atuação de Heitor Villa-Lobos durante o Estado Novo, Wisnik menciona a percepção da “música como lugar estratégico na relação do Estado com as majorias iletradas do país” (WISNIK, 2004, p. 135). Se naquele momento o instrumento utilizado dentro dessa relação eram os corais, o orfeão escolar e o “samba da legitimidade” (que deixou de falar da malandragem para abordar as virtudes do trabalho), agora os ocupantes dos cargos eletivos recorrem ao estilo musical de maior alcance no país, e aos artistas que fazem shows de grande repercussão e cujas canções ocupam muitas das posições nos *rankings* das mais ouvidas nas rádios e no *streaming*.

É nesse contexto, que a ideia de alienação associada à indústria cultural e ao melodrama faz mais sentido: quando compreendida como favorável a um posicionamento político que não se baseia em projetos governamentais, mas sim em questões religiosas e comportamentais. Por isso, como foi dito anteriormente, é importante considerar os quatro argumentos detectados por Alonso (2013) conjuntamente e fugir das análises superficiais.

O conservadorismo atrelado à cultura interiorana e, por conseguinte, aos representantes da música sertaneja, não deve ser tomado isoladamente como razão para a defesa do atual presidente da república e dos políticos de direita em geral. Há também questões mais práticas, como a financeira. O apoio a determinados políticos pode representar um número maior de contratos para apresentações de artistas sertanejos. Jair Bolsonaro, por

exemplo, foi um grande apoiador do agronegócio que, por sua vez, tem papel preponderante no impulsionamento da música sertaneja atualmente.

Os circuitos culturais do agronegócio, como as feiras agropecuárias e as festas de peão de boiadeiro, são os maiores responsáveis pela movimentação das apresentações sertanejas. Portanto, quando este setor é favorecido pelas políticas de governo, o sucesso financeiro das duplas sertanejas é garantido. Isso sem falar de cantores como Gustavo Lima e Sorocaba (da dupla Fernando e Sorocaba), que também se tornaram grandes empresários do agronegócio.

Os eventos promovidos pelo agronegócio são também os responsáveis, junto a uma estratégia de marketing bem-sucedida nos últimos anos, pela filosofia da prosperidade rural, mais associada à exportação do que à roça, que também se faz presente na nova estética da música sertaneja, o sertanejo universitário. Esse contexto, por sua vez, leva a um profundo afastamento da música sertaneja atual do universo interiorano estudado por Antonio Candido (2010) - o pesquisador foi o primeiro estudioso a analisar o caipira de um ponto de vista acadêmico. A ideia da ruralidade próspera e moderna não tem a ver com o modo de vida de pequenos sítiantes baseado na subsistência, nas relações de compadrio e na religiosidade rústica que caracteriza as matrizes sociais que deram origem ao gênero sertanejo.

Sendo assim, a partir principalmente das mudanças do ponto de vista econômico, tornam-se mais compreensíveis as mudanças narrativas e estéticas do gênero musical sertanejo, que perpassam os quatro tópicos abordados acima. O narrador das canções já não é o pobre e ingênuo trabalhador rural, mas o grande proprietário, que busca prosperar e mostrar que é bem-sucedido.

Sobre a atualidade e o futuro da música sertaneja

Requena acredita que o rótulo “universitário” é apenas uma nova embalagem que ampliou ainda mais o alcance da música sertaneja, possibilitando que uma nova parcela do público urbano pudesse admitir o apreço pelo gênero com menos constrangimento. Porém, a ascensão de algumas características e a retomada de outras leva à percepção de que, como ocorre com qualquer outro gênero, o sertanejo tem passado por mudanças constantes, tenham elas a ver ou não com a rotulação de “universitário”.

Para começar, alguns dos representantes desta nova vertente adotaram entonações menos agudas em comparação às que eram utilizadas na década de 1990. Além disso, a viola e o acordeom voltaram a fazer parte das apresentações, que muitas vezes deixam a guitarra elétrica de lado. Também cabe citar a prevalência de novas abordagens para a temática dos relacionamentos amorosos. Segundo Gustavo Alonso (2015), são três as possibilidades: 1) os relacionamentos são efêmeros e ocorrem nas baladas (poética da farra); 2) há uma intenção de estabelecimento de um relacionamento duradouro, mas quando ela não se concretiza, não há sofrimento (lógica do “tô nem aí”); 3) os relacionamentos retratados são bem-sucedidos (poética do amor afirmativo).

Ou seja, o sertanejo da atualidade não tem o sofrimento pelo rompimento, traição ou conflito amoroso como temática primordial em suas letras, ao contrário do que ocorria há algumas décadas. Isso não significa que não seja possível encontrar exemplares de músicas atuais que adotem a tradicional abordagem do lamento ou do sofrimento. Marília Mendonça, por exemplo, mantendo uma imagem inovadora, até mesmo por ser uma mulher que obteve grande reconhecimento em um gênero até pouco tempo atrás dominado por homens, retomava características arraigadas à música sertaneja desde os seus primórdios e, por isso, era chamada de “rainha da sofrência”.

Isso ocorre porque existe um jogo de apropriação e aproximação, mas também de embates entre sertanejo de raiz, moderno e universitário. Os artistas da atualidade, com raras exceções, exaltam seus predecessores, afirmam a tradição, mas também apreciam as

mudanças. Por isso, muitas apresentações das novas duplas sertanejas são divididas em diferentes momentos que acabam por representar uma grande mistura de gêneros: é possível encontrar músicas com temas relacionados às baladas universitárias, músicas representantes da “sofôncia” sertaneja e músicas que valorizam um sentimento interiorano de proximidade com a natureza. Assim, por mais que seja tentador colocar o rótulo do sertanejo universitário como aquele que se opõe à ideia pejorativa do caipira ignorante e sem estudos, essa abordagem não se sustenta, assim como também não se sustenta a ideia de defesa do caipira em detrimento de um sertanejo modernizado.

O que ocorre na verdade é uma busca de junção da simplicidade e da singeleza das músicas essencialmente rurais com a diversão e a efemeridade da vida universitária urbana, passando pelo tom lamentoso e sofrido das canções tanto antigas quanto modernas. Em outras palavras, o sertanejo universitário tem uma proposta muito mais agregadora do que antagonica, o que não ocorreu com o forró universitário, por exemplo.

No caso do forró, o adjetivo e a estética universitária surgiram como uma reação ao forró extremamente eletrificado, também chamado de tecnobrega, totalmente voltado para a satisfação do mercado. Sua proposta foi a de retomar uma suposta pureza existente nos primórdios do gênero, utilizando instrumentos tradicionais e priorizando a simplicidade nas apresentações. Esse subgênero teve como representantes jovens universitários que se inspiraram em artistas como Luiz Gonzaga. Esse posicionamento foi bastante reforçado no período de maior repercussão do estilo.

Já os sertanejos universitários, ainda que demonstrem claramente em suas apresentações uma valorização do sertanejo de raiz, não buscam resgatar ou defender uma pureza supostamente deturpada, utilizando a universidade como espaço de legitimação crítica ou intelectual. O adjetivo tem muito mais a ver com fazer música para ser consumida pelo público universitário de modo a apagar uma possível contradição entre gostar de música sertaneja e ser uma pessoa com formação superior. Isso sem deixar de lado o público interiorano fiel a este gênero musical.

Daí a hesitação de muitos artistas do gênero em se classificarem como sertanejos universitários: ao mesmo tempo em que há o desejo de expandir o seu público e conquistar a aceitação dos intelectuais, há também a meta de manter o público consumidor responsável pela consagração do estilo em termos comerciais. Sendo assim, podemos considerar que a ideia de um subgênero intitulado sertanejo universitário tem mais a ver com uma rotulação criada em favor dos interesses da indústria fonográfica do que com uma nova concepção estética. Obviamente, o estilo passou por mudanças e tem assumido um posicionamento bastante agregador, mas essas mudanças não necessariamente estão ligadas ao adjetivo “universitário”.

Considerando todos esses fatores, é fato que a estética e a temática da diversão são características primordiais do hoje chamado sertanejo universitário. Em outras palavras, o subgênero ficou conhecido como música de balada e, se não trocou totalmente o tom lamentoso pelo festivo, certamente prioriza incisivamente este último. Isso significa que o legado melodramático do sertanejo não ficou para trás, mas ele não corresponde à maior parte das músicas que se tornaram sucesso comercial nos últimos anos. Deu lugar às canções mais animadas, que celebram o clima das baladas e os relacionamentos felizes ou efêmeros.

Com todas essas mudanças e retomadas de características antigas, é factível o argumento de Caldas (2004) de que, com o passar dos anos, “essa nova música sertaneja, hoje execrada, ou quase, pelos críticos, venha a se tornar um produto cult da cultura musical brasileira daqui a algum tempo” (CALDAS, 2004, p. 66). O pesquisador cita exemplos de processos semelhantes que ocorreram com artistas como Luiz Gonzaga, Cartola e Ismael Silva, que hoje são muito mais prestigiados do que em suas épocas. O que ocorreu com Luiz Gonzaga foi sua “descoberta” pelos tropicalistas, ou seja, um endosso ou confirmação de seu

valor por legítimos representantes da elite intelectual. Caldas cita o caso da dupla Pena Branca e Xavantino, que passou a ser prestigiada pelos críticos após gravar canções com Chico Buarque e Milton Nascimento.

Existe, de fato, uma busca por aceitação ou até mesmo legitimação da música sertaneja. Requena (2016), em sua dissertação acerca do sertanejo universitário, destaca que este adjetivo também foi associado a vertentes de outros gêneros musicais, como o forró, o pagode e o axé. O que eles têm em comum com o sertanejo? Justamente o descrédito da crítica artística e intelectual. Ou seja, a “institucionalização” simbólica do sertanejo e de outros gêneros como “universitários” revela uma busca por legitimação que não existe no samba ou na MPB, pois estes gêneros já são consagrados pelo público intelectual. É claro que o samba, por exemplo, passou por um longo processo de mudanças e incorporações que o levou ao patamar de grande representante da música brasileira. Mas na atualidade não se destaca mais um desprezo intelectual pelo estilo. Já a MPB, ainda que inclua temáticas e estéticas que poderiam ser classificadas em diferentes gêneros e carregue o “popular” como parte integrante da sigla, quando alguém a menciona como gênero musical, normalmente está se referindo às obras de artistas pertencentes a uma elite intelectual brasileira, como é o caso dos tropicalistas. Aliás, não existe MPB universitária porque essa denominação enquanto estilo musical já nasceu universitária por ser uma música feita por artistas e intelectuais frequentadores das universidades ou com formação de nível superior.

Assim, se há uma busca pela legitimação e se ela passa pelo suporte de outros artistas que compõem uma parte culta da música popular, a previsão de Caldas faz sentido. São diversas as aproximações entre artistas da chamada MPB e da música sertaneja, como o já citado caso de Pena Branca e Xavantino e a presença de artistas como Caetano Veloso e Ney Matogrosso na trilha sonora do filme “Dois Filhos de Francisco”, que relata a história da dupla Zezé di Camargo e Luciano.

O fato é que não se pode afirmar que a possibilidade levantada por Waldenyr Caldas sobre o futuro da música sertaneja vai se concretizar. Talvez as subdivisões dentro do gênero persistam apesar das atuais misturas e, até mesmo por uma questão de saudosismo, o sertanejo de raiz se consolide como um subgênero sertanejo apreciado pela crítica, ainda que as ideias de pureza e autenticidade sejam infundadas, como vimos.

Seja como for, não há como ignorar a potência do gênero. Quanto mais preterido for o papel exercido pela música sertaneja dentro da cultura e do comportamento brasileiros, com os pretextos de que a música é simplória e alienante e de que seus intérpretes não têm nada de novo ou relevante a dizer, menos será possível compreender sua essência, proposta e influência, o que abrirá mais espaço para julgamentos superficiais e preconceituosos.

Ainda que não revele aprimoramentos estéticos, as mudanças pelas quais o sertanejo vem passando e a grande popularidade do gênero certamente dizem muito sobre o povo e a cultura brasileira e deveriam ser estudadas a fundo em campos como a Sociologia, as Letras e a Comunicação, além de contextos interdisciplinares. Fica aqui a manifestação do desejo de que esse tipo de pesquisa e análise se amplie, criando alicerces para a desconstrução dos estereótipos e a promoção do gênero enquanto cultura, sem cair na armadilha reducionista do intelectual posicionado como porta-voz do povo.

“TRISTURINHA” BECAME “SOFRÊNCIA”: CONSIDERATIONS ABOUT COUNTRY MUSIC LOOKING FOR LEGITIMATION

ABSTRACT: The paper examines the quest for legitimation of Brazilian country music as a representative genre of Brazilian culture, considering its various forms. The analysis focuses on the unsuccessful pursuit of this legitimization, as outlined by Alonso (2013) through four key reasons. These reasons include the idealization of rural culture's alleged purity, the association of Brazilian country music with the commercial music industry, the middle-class rejection of melodramatic elements, and the perception of rural migrants as politically detached and alienated individuals.

Keywords: Brazilian country music. Brazilian culture. Popular music. Music review. Legitimation.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ALONSO, Gustavo. Oposição no sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História*, São Luís, [S.I.], v. 10, n.15, p. 122-145, 2013. Disponível em https://uema.openjournalsolutions.com.br/outrostempos/index.php/outros_tempos_uema/articloe/view/258. Acesso em 02 set. 2022.

ANDRADE, Mário de; TONI, Flávia Carmargo (organização, estabelecimento de textos e notas). *Ensaio Sobre Música Brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.

CALDAS, Waldenyr. Revendo a música sertaneja. *Revista USP*, São Paulo, n. 64, p. 58-67, dezembro/fevereiro 2004-2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/1065>. Acesso em 02 set. 2022.

CÂNDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CRISTIANO declara apoio a Bolsonaro e diz que “a fome sempre existiu”. *Metrópoles*. 30 ago. 2022. TV Foco. Disponível em <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/cristiano-declara-apoio-a-bolsonaro-e-diz-que-a-fome-sempre-existiu/>. Acesso em: 18 ago. 2023

REQUENA, Brian Henrique de Assis Fuentes. *A universidade do sertão: o novo retrato cultural da música sertaneja*. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEF, Ênio; WISNIK, José Miguel, *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ZÉ Neto ataca Anitta em show e fãs reagem defendendo a cantora. *Isto É*, 14 mai. 2022. Isto É Gente. Disponível em <https://istoe.com.br/ze-neto-ataca-anitta-em-show-e-fas-reagem-defendendo-a-cantora/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Data de submissão: 17/05/2023

Data de aceite: 18/09/2023